

ELÄVÄT KUVAT

Emilia Rūf

*”Täällä puutarhassa unohdan kiireen, hajotan vähemmän  
huomiotani, mutta huomioon intensiivisemmin.”*

György Konrád

Lahden Ammattikorkeakoulu  
Muotoilu- ja taideinstituutti  
Valokuvauksen suuntautumisvaihtoehto  
Opinnäytetyö, 70. sivua  
Emilia Rüf  
syksy 2010

#### TIIVISTELMÄ

Opinnäytetyöni *Elävät kuvat* on syntynyt siitä nautinnosta jota olen tuntenut elokuvateattereissa ja gallerioissa kun olen katsellut liikkuvaa, mutta staattista kuvaa. On jännittävää kuinka liikkuva kuva hidastuessaan alkaa muistuttaa katsomiskokemuksena valokuvasta. Työni kuvallinen osuus on videoinstallaatio joka toivottavasti saattaa katsojan tutkimusmatkalle elokuvan ja valokuvan rajapinnoille. Tekstiosuudessa kirjoitan esim. erilaisista katsomiskokemuksen murroksista sekä ilmiöistä jotka ilmentävät valokuvan ja elokuvan lähenymistä.

Lahti University of Applied Sciences  
Institute of Design  
Degree programme in visual communication - Photography  
Thesis, 70. pages  
Emilia Rüb  
autumn 2010

#### ABSTRACT

My thesis, *Motion Pictures*, was born out of the pleasure I have felt in movie theaters or galleries while watching static films. It is exciting how the experience of a moving, but static image starts to resemble the photographic experience. The pictorial part of my thesis consists of a video installation which, hopefully, will lead the viewer to explore the fringes of photography and cinema. In the textual part I am discussing, amongst others, different viewing experiences and phenomena that embodies the possible encounters of photography and cinema.

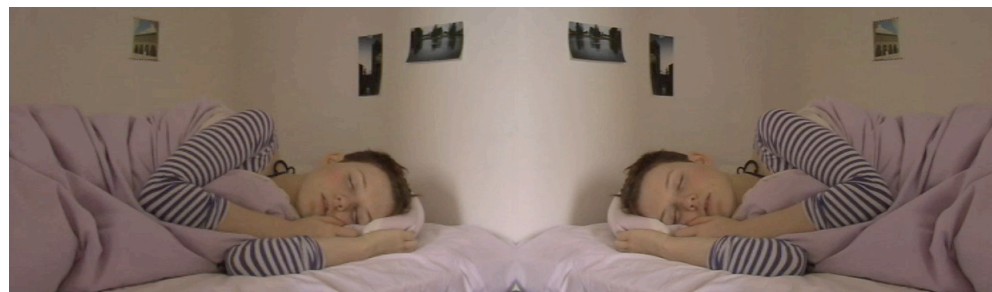
## SISÄLLYS

1.	Johdanto	14
1.1	Kolme kokemusta	19
1.2	Ystävistä kimmonnut näkökulma	27
2.	Ontologiasta	31
2.1	Valokuva laajenevana käsitteenä	34
2.2	Staattinen elokuva	39
3.	Valokuva elokuvassa	43
3.1	La Jetée	45
3.2	Tableau Vivant	51
4.	Mieteliäs katsoja	55
4.1	Elokuva illuusio, valokuva hallusinaatio?	57
5.	Vandan huoneessa	59
	Lähteet	64

## I. JOHDANTO

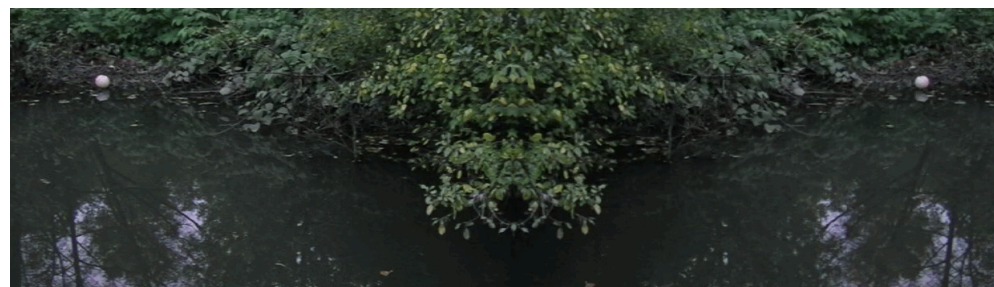
Opinnäytetyöni tavoitteena on tutkia liikkuvan kuvan ja valokuvan suhteita ja erityisesti sitä välimaastoa missä elokuvallisuus ja valokuvallisuus kohtaavat. Esitän opinnäytetyöni kuvallisena osana videoinstallaation, jonka tavoitteena on, videota ja valokuvaa rinnastaen, johdattaa katsoja kohtaamaan tämä liikkuvan kuvan ja valokuvan välitila. Olen kuvannut kahta nukkuvaa henkilöä sekä kahta staattista maisemaa joista olen editoinut kaksikanavaisen videoinstallaation. Kuvat heijastetaan huoneen vastakkaisille seinille, jotta niitä ei voi katsoa samanaikaisesti. Tavoitteeni on hämmmentää katsojaa näytämällä staattisen elokuvan odottamaton luonne mutta myös luomalla ristiriidan katsojan ja teoksen välille. Katsojan on liikuttava huoneessa nähdäkseen teos, joka ei ole oletettavalla tavalla liikkeessä. Katsojan ja katsottavan suhde on käännetty pääläelleen. Tässä tapauksessa huoneessa ei istuta paikoillaan katsomassa ruutua joka liikkuu vaan tehdään päinvastoin, liikutaan huoneessa ja katsotaan ruutua, joka näyttää pysähtyneeltä. Tein videoteoksen, joka staattisuudessaan muistuttaa-kin valokuvasta.

Kuvieni aiheet olen tietoisesti valinnut. Teokseen kuuluu neljä erilaista näkymää joista kaksi on nukkuvia ihmisiä ja kaksi autioita maisemia. Halusin kuvata nukkuvia siksi, että



*Kuvat 1–2 Stillikuvia videoteoksestani, Elävät kuvat, 2010*

sitä kautta pääsen pohtimaan työtäni myös kuoleman teeman kautta. Valokuvan yhdeksi perusominaisuudeksihan osoitte-  
taan sen läheinen suhde kuolemaan ja katoavaisuuteen, mutta  
elokuva mielletään helposti, liikkeen illuusion ansiosta, ajan  
kulumisen jäljitelmänä. Maisemiksi olen valinnut epäpaikko-  
ja. Epäpaikkana tarkoitan sellaista maisemaa jota ei mielletä  
kiinnostavaksi, jota ei huomioda vaan se toimii yleensä läpi-  
kulkupaikkana, kuten sivukujan seinä ja ojanreuna tai sitten  
se on katseilta kätöksä kuten joutomaa. Tein teosta kuva-  
tessani paljon henkisiä harjoituksia joiden tavoitteena oli  
hektisestä suurkaupunkielämästä irtautuminen (asuin tuol-  
loin Torontossa viiden miljoonan asukkaan metropolissa).  
Saatoin istua pitkiä aikoja paikoillani tarkastellen ympäris-  
töni pienenpieniä muutoksia ja kuunnellen yksittäisiä ääniä  
jotka muuten olisivat uponneet epämääräiseen melusaas-  
teeseen. Ympäristön monotonisuuden lakatessa tarjoamas-  
ta minulle minkäänlaista tarttumispintaa harjoitus muutti  
luonnettaan meditatiiviseksi itsetutkiskeluksi ja sekalais-  
ten pohdintojen jäsentelyksi. Tällä tavoin myös opinnäyte-  
työni tekstiosuuden aiheet alkoivat muotoutua mielessäni.  
Tallensin samalla videokameralla näitä monotonisia näky-  
miä joista sitten lopulliseen työhön valikoitui kaksi.



*Kuvat 3–4 Stillikuvia videoteoksestani, Elävät kuvat, 2010*

Seuraavassa kappaleessa kuvailtujen kokemusten kautta olen herännyt pohtimaan taiteen eri muotojen ominaisuuksia muokata katsomiskokemustamme ja sitä millä tavalla tiettyjen välineiden olemuksellisuus vaikuttaa tapaamme ajatella. Esimerkiksi katsoessamme valokuvaa olemme tietysti tavalla vapaampia kuin silloin, kun katsomme liikkuvaa kuvaa. Valokuva pysyy, voimme itse päättää kauan ja miten sitä katsomme, kun taas liikkuva kuva tarjoillaan meille. Pyrkimyksenä on myös pohtia katsojan erilaisia rooleja oli kyseessä sitten valokuva tai elokuva, toivomuksena totuttujen lähestymistapojen ravistelu ja niihin uudenlaisen raikkaan näkökulman tarjoaminen.

## I.I KOLME KOKEMUSTA

Kira Muratovan elokuva, *Melody for a Street-organ*<sup>1</sup>, loppuu kohtaukseen jossa näyttelijät pysähtyvät, ikään kuin jäätyvät paikoilleen. Kuva pysyy ruudulla useita minuutteja vaihtuen lopulta mustaksi taustaksi lopputeksteille. Kokemus on mullistava; vuosi on jo kulunut ja edelleen saatan pysähtyä pohtimaan reaktiota, jonka elokuvan ajallisen virran näennäinen pysäyttäminen minussa aiheutti. Oletamme, että elokuva etenee aikajanalla projektorin pyörittäessä 24 kuvaa sekunnissa. Näyttelijät, usein kamerakin, liikkuvat tilassa ja elokuvan aika pikkuhiljaa purkautuu katsojalle. Mitä tapahtuu silloin, kun elokuvakamera on pysähtynyt rajaamaan meille näkymän johon näyttelijät ovat jähmettyneet paikoilleen? Mitään ei tietoisesti liikuteta, ainoastaan hengityksen ja tahattomat liikkeet voi nähdä, kun katsoja on tarkkana. Elokuvan aika on pysäytetty, mutta projektori rullaa edelleen samalla vauhdilla. Näemme filmille jäljennetyn hetken ajan kulumisesta, mutta kertomuksen aika on pysäytetty. Katsojalle annetaan aikaa tarkastella elokuvaa ikään kuin se olisi valokuva; katse ehtii kiertää rajatussa näkymässä siirtyen yleiskatsauksesta pieniin yksityiskohtiin. Elokuvat etenevät omalla tahdillaan ja ikään kuin tempaisevat katsojan mukaansa, mutta kun elokuvan aika pysähtyy yhteen kuvaan todellinen aika etenee vääjää-



mättömästi. Siinä missä elokuvan keinotekoinen aika ja itse ajan virta etenivät rinnakkain on jäljellä enää todellinen aika; katsojan mieli ei etene enää elokuvan tahdissa vaan sille on annettu aikaa tarkastella kuvaa, joka ikään kuin leijuu jossain ajattomassa tilassa. Katsojalla on aikaa lisätä kuvaan lähes samalla tavalla kuin silloin, kun hän tarkastelee valokuvaa. Ilmiö vetää mielen syvälle elokuvan ja valokuvan häilyvään raja-  
maastoon.

Muistan kuinka Albert Lamorissen elokuva, *Le Ballon Rouge*<sup>2</sup>, teki minuun suuren vaikutuksen lapsena, kun isoäitini sen minulle ensimmäistä kertaa näytti. Ehkä osasyys vaikuttamiseen oli myös tieto siitä, että elokuva oli ollut myös yksi isäni lapsuuden lempielokuvia. Kun viisivuotias siskoni oli luonani yökylässä, emmekä voineet aamulla katsoa television puuttuessa lastenohjelmia, päätin näyttää hänelle tämän elokuvan. Olin edelleen vaikuttunut sen runollisuudesta, kauneudesta sekä monitasoisuudesta, mutta siskollani oli vaikeuksia keskittyä katsomaan tunnin kestävää tarinaa loppuun. Ymmärsin silloin kuinka paljon nykyajan lastenohjelmat eroavatkaan elokuvista joista minä tai erityisesti isäni sukupolvi nautimme lapsena. Nykyajan lastenohjelmat ovat toimintaa ja räiskettä täynnä, ne etenevät hengästyttävän nopeasti, kun taas elokuva, jonka siskolleni näytin on hidastempoinen



Kuva 5 Albert Lamorisse: *Le Ballon Rouge*, 1956

ja pohdiskeleva. Totta on, että lapsen temperamentti tai ikä vaikuttavat katsomistapaan. Mitään ratkaisevia johtopäätöksiä tästä kokemuksesta on turha vetää, mutta ilmiselvää on se, että massamediat ovat voimakkaasti muokanneet arkeamme. Suhteellisen lyhyen ajan kuluessa, tahdoimme tai emme, elämämme on täyttynyt kuvista. Olemme niin tottuneita tähän

viihteen ja informaation virtaan, että tuskin edes kiinnitämme siihen enää erityistä huomiota. Kuvien ja äänten kakofonia on kaikkialla läsnä, globalisaatio on kutistanut maapallomme. Uskon siis, että katsoja, joka on tottunut liikkuvan kuvan nopeuteen ja viihdyttävyyteen voi pitää elokuvan meditatiivisuutta luotaantyöntävänä. Kun katsomme ruutua, jossa lähes mikään ei muutu olemme lopulta yksin omien ajatustemme kanssa sillä kuva ei enää pidä mieltämme kiireisenä. Kyse on myös tottumisesta; olen elänyt jo vuosia ilman televisiota ja olen tänä aikana huomannut huomattavaa kehitystä kyvyssäni sietää pysähtyneisyyttä. Olen oppinut arvostamaan pitkistä oloistaan kuuluisia elokuvantekijöitä kuten Béla Tarria sekä Abbas Kiarostamia tai aikaisemmin minulle käsittämätöntä videotaidetta aivan uudella innostuksella.

*"[...] how we engage with film informs and reflects how we engage with reality and that the nature of aesthetic experience, as a form of knowledge, is as valid as rational thought."*

Daniel Frampton<sup>3</sup>

Kävin Torontolaisessa galleriassa katsomassa Mark Lewisin elokuvan *Hendon F. C.*<sup>4</sup>. Kamera kuvaa hylättyä jalkapallokenttää liikkuen hitaasti heinikossa. Gallerian valvojan kanssa keskustellessani kävi ilmi, että suurin osa galleriassa kävijöistä



*Kuva 6 Mark Lewis: Hendon F. C., 2009*

eivät viettäneet teoksen parissa minuuttiakaan. Monien mielestä teosta oli aivan mahdotonta katsoa, kun se ei tarjonnut minkäänlaista tarttumispintaa. Itsekin tunsin aluksi pientä epämukavaa pitkästy mistä ja turhautumista siihen etten taaskaan ymmärrä mistä tässä pitäisi olla kyse. Nopeasti kuitenkin unohdin ennakoasenteeni ja ihailin kameran elokuvamaisia liikeratoja. Seuraava tunne oli lähes totaalinen unohtuminen: tuijotin koko seinän peittävää projisointia huojuvasta heinikosta ja minua alkoi pyörryttää. Muodollisten huomioiden ja fyysisen tuntemuksen jälkeen ryhdyin ajattelemaan jolloin en enää kiinnittänyt elokuvaan niinkään huomiota. Kun seinällä vilisevät 24 kuvaa sekunnissa eivät pitäneet mieltäni kiireisenä tai toisin sanoen eivät *viihdyttäneet* minua, jäin omien ajatusteni kanssa yksin. Teoksille on yleensä annettava aikaa, jotta ne parhaimmillaan voisivat tarjota uudenlaisia näkökulmia johonkin vanhaan totuttuun ajatusmalliin. Olen huomannut, että usein teokseen paneutuminen on monivaiheista kuten aikaisemmin kuvailin. Alussa kiinnitän enimmäkseen huomiota muodollisiin seikkoihin. Jos muodollisuus on niin hyvin toteutettu, että siitä tulee kuin läpinäkyvä portti seuraavaan tasoon, on onnistuttu. Jos taas teoksen toteutus on kömpelö se pahimmillaan pois-sulkee ajattelun mahdollisuudenkin. Seuraavaksi tulee fyysinen tuntemus, joka tulee ennen kuin sen verbaalinen kuvaileminen

on mahdollista. Jonkinlainen primitiivinen tuntemus, joka sysää ajattelun liikkeelle (englanninkielen sana *affect* vastaa parhaiten sitä mitä tässä kohtaa haluan ilmaista). Fyysisen tuntemuksen jälkeen tulee ajattelu, jolloin henkilö irtautuu teoksesta ja kääntyy itseensä. Näin taide parhaimmillaan toimii: se on kieli, joka kuvailee meille sitä mihin sanat eivät ylety.

1. *Мелодия для шарманки* (Melody for a Street-organ) 2009, ohjaus: Kira Muratova.
2. *Le Ballon rouge* (The Red Balloon) 1956, ohjaus: Albert Lamorisse.
3. Frampton, Daniel 2006. s. 2.
4. *Hendon F. C.* 2009, ohjaus: Mark Lewis.



Kuva 7 Näin syntyy Gregory Creadsonin valokuva, 2007

## I.2 YSTÄVÄSTÄ KIMMONNUT NÄKÖKULMA

Keskustelin taannoin ystäväni Pietarin kanssa opinnäytetyöstäni ja yritin kuvailla hänelle ideaani jota en ennen ollut kunnolla sanallistanut. Ajatukseni tuntuivat hyvin hajanaisilta ja punastelin ja selittelin älykkäälle Pietarille kuinka työni on vasta alussa ja aihe todella laaja. Aloitimme kuitenkin keskustelun ja jouduin sanallistamaan työtäni, jolloin aihe kirkastui itsellenikin.

Puhuimme aluksi siitä kuinka nykyvalokuvauksen supertähdiksi ovat nousseet niin sanotut ”Tableau-kuvaajat”, kuuluisana esimerkkinä Jeff Wall. Cindy Sherman kuvasi 1970-luvulla *Untitled Film Stills*-sarjansa, Philip Lorca DiCorcia ja Jeff Wall nousivat samoihin aikoihin maineeseen. Viimeistään 1970-luvun lopusta lähtien tuntuu monen nykykuvaajan työtä leimaavan tarkoin harkittu lavastaminen. Varsinkin digitaalisuuden myötä ovat useat kuvaajat koostaneet valokuviaan monesta erillisestä kuvasta. Gregory Creadson tarvitsee yhden kuvan tekemiseen pienen elokuvaproduktion verran henkilökuntaa ja materiaalia. Philip Lorca DiCorcia kuvasi 2000-luvun alussa sarjan *Heads*, johon hän kuvasi kirkkaan salamavalon valaisemia ohikulkijoita. Kuvien henkilöt eivät tienneet tulewansa kuvatuiksi, mutta valaisu oli tarkoin harkittu. Kaikki edellä kuvaillut metodit muistuttavat elo-



kuvasta, valokuvissa näyttäytyy vahvasti narraation mahdollisuus. Perinteinen käsitys valokuvasta tila-aikajakumosta jähmetetystä yksittäisestä viipaleesta, hämärtyy. George Baker väittääkin, että postmodernismia leimannut valokuvallisuus (photographic) on nykytaiteessa muuttunut pikemminkin elokuvallisuudeksi (cinematic).<sup>1</sup>

Elokuviissa taas pysähtyneisyys tekee vaikutuksen, se tuntuu uudelta. Ensimmäiset elokuvat olivat täynnä liikettä, olihan liike uuden välineen merkittävin ominaisuus.



Kuva 8 Georges Méliès: *Les quatre cent farces du diable*, 1906

Elokuvalla ei ollut historiaa, joten sen kieli oli muotoutumassa tyhjäksi. Georges Mélièksen ja Lumièren veljesten elokuvat ovat täynnä liikettä. Näyttelijöiden ilmeet ja kehonkieli ovat hullunkurisesti korostuneita, kun tarina oli kerrottava ilman ääntä ja ilman aikaisempia käytäntöjä tai historiaa. Valokuvan syntyä taas leimaa jähmettyneisyys. Valotusajat olivat pitkiä ja muotokuvaajat käyttivät apunaan erikoisvalmisteisia niskatukia, jotta kuvattavat pysyisivät paikoillaan valottamisen vaativan ajan verran.

*"The encounter between two disciplines doesn't take place when one begins to reflect on another, but when one discipline realizes that it has to resolve, for itself and by its own means, a problem similar to one confronted by the other."*

Gilles Deleuze<sup>2</sup>

Pietarin kanssa lopulta pohdimmekin sitä, että nyt kun valokuva ja elokuva ovat historioidensa aikana kohdanneet ja ratkaisseet monia omalle välineelleen ominaisia ongelmia ja kun niillä molemmilla on nyt olemassa historia sekä vakiintuneet teoreettiset viitekehyksensä, niin ne välineinä kaartuivatkin toisiaan kohti. Tarkoitan, että elokuvan hidastuessa se alkaa muistuttaa valokuvasta ja valokuvataide murrokses-

saan taas elokuvasta. Ranskalaisen filosofin Gilles Deleuzen mukaan kahden välineen kohtaaminen ei tapahdu silloin, kun esimerkiksi valokuva pohtii elokuvaa vaan silloin, kun valokuva havahtuu siihen, että sen pitää, omista lähtökohdistaan, pohtia samankaltaista kysymystä minkä elokuvakin on joskus kohdannut.<sup>2</sup>

*"Now, perhaps, the magical moment, perversely and paradoxically, comes with a reversal of direction: a new fascination comes into being when the moving image is stilled. The new, from this perspective, allows a fresh and unfamiliar insight into the old."*

Laura Mulvey<sup>3</sup>

1. Baker, George 2005. s. 120-40.

2. Deleuze, Gilles 2007. s. 10.

3. Mulvey, Laura 2007. s. 139.

## 2. ONTOLOGIASTA

Valokuva on esine. Katsoja voi itse päättää kuinka kauan ja miten hän sitä katsoo, kun taas elokuvissa saamme katsoa tiettyä kohtausta, joka määritellään meille valmiiksi kahden muun kohtauksen väliin, leikkaajan ja ohjaajan päättämän ajan verran. Kun menemme elokuvateatteriin meille siis tarjotaan jotakin, jonka kestosta meillä ei ole päätäntävaltaa. Elokuva on ärsyke. Se on välineenä hyvin manipulatiivinen juuri sen takia, että katsojalta viedään päätäntävalta katsomis-tilanteessa. Roland Barthesin mukaan valokuva on hallusinaatio ja elokuva illuusio. Tällä hän viittaa siihen, että valokuva, joka on esineeksi muutettu ajan viipaleen representaatio antaa kuvan kokijalle tilaa ajatella ja *lisätä* kuvaan, kun taas elokuvan aikana katsojalle ei jää aikaa simultaaniin ajatteluun eikä hän täten myöskään ehdi *lisätä* kuvaan.

Yleisesti ottaen valokuva käsitetään siten, että se jähmettää hetken ajan virrasta. Se ikään kuin leikkaa viipaleen tila-aika jatkuvuudesta eikä sillä täten ole minkäänlaista ajallista kestoa. Elokuva, liikkeen lisäämisen myötä, käsitetään taas ajan kulumisen representaationa. Näin ollen elokuva luo illuusion siitä, että se tapahtuu samassa tahdissa kuin kokemuksemme-kin vaikka todellisuudessa valmiin kohtauksen tekemiseen kuluu moninkertainen määrä aikaa tapahtuman kestoon nähden.

Elokuva käsitetään elävän nykymomentin ja valokuva menneisyyden ja kuolevaisuuden representaatioksi.

*"Elokuvasa, jonka raaka-aine on valokuvallista, ei kuva kuitenkaan (onneksi elokuvalla) saavuta tätä täydellisyyttä. Miksi? Siksi, että valokuvaa kuvien virraksi muunnettuna loputtomasti vedetään ja työnnetään kohti muita näkökulmia: elokuvalla epäilemättä aina on valokuvallinen referenssi, mutta tämä referenssi muuttuu, se ei esiinny todellisuuden vaatein, se ei vakuuta aikaisempaa olemassaoloaan; se ei tarraudu minuun; se ei ole aavekuva, spektri."*

Roland Barthes<sup>1</sup>

Nykyäänhan näemme elokuvia dvd:ltä kotiteattereissa joissa katsojalla on mahdollisuus pysäyttää kuva ja nopeuttaa tai hidastaa sitä. Aiemmin tämä oli vain leikkaajan etuoikeus. Elokuvia voidaan katsoa silloin, kun se itselle sopii eikä olla enää riippuvaisia elokuvateatterien aikatauluista. Toisaalta ennen vanhaan elokuvateatterien käytäntö on ollut erilainen kuin nykyään. Isäni on kertonut, että hänen lapsuudessaan Sveitsissä teatterit näyttivät elokuvia tauotta niin, että lipun ostettuaan saattoi kävellä sisään milloin vain ja viipyä niin kauan kuin tahtoi, eikä nyt viittaa pornoluoliin vaan ihan tavallisiin elokuvateattereihin. Katsoja saattoi tulla sisään kesken filmin, katsoa lopputekstit ja sitten uuden filmin alku-

tekstit ja seuraavaa elokuvaa hetken. Katsojalla oli valta imeä elokuvaa itseensä päättämänsä ajan verran eikä hänen tarvinnut alistua aikatauluihin ja elokuvantekijöiden päättämään keston. Tällöin myös tarinan seuraaminen on vapaampaa eikä katsoja ole alisteinen yhden elokuvan sisältöön. Minusta se on ihastuttavan anarkistinen tapa katsoa liikkuvaa kuvaa!

1. Barthes Roland 1985. s.95.



Kuva 9 Elokuvateatteri, 1921

*"Everywhere one looks today in the world of contemporary art, the photographic object seems to be an object in crisis, or at least in severe transformation."*

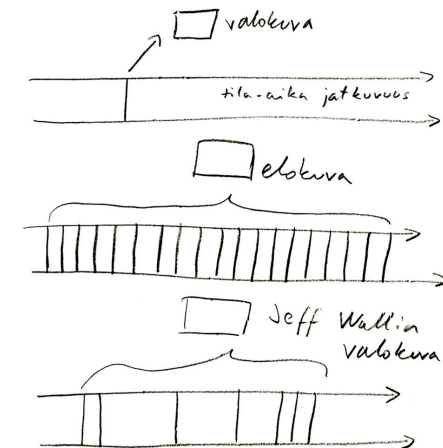
George Baker<sup>1</sup>

## 2.1 VALOKUVA LAAJENEVANA KÄSITTEENÄ

Mikä on valokuvan asema nykytaiteessa? Kuten George Baker esseessään kuvailee, näyttää siltä, että valokuva on kriisissä tai on ainakin läpikäymässä suurta muutosta. Bakerin mukaan valokuvataiteen sekä -teorian suuri suosio postmodernismin syntyaikoina olisi ollut niiden viimeinen loiston hetki. Aika jota nyt elämme, ei ole vielä tarpeeksi kaukainen; rakenteet ovat vasta muotoutumassa. Valokuvataiteen murros on tosin selvästi aistittavissa sillä yhä harvemmin näemme gallerioissa tai museoissa enää pelkkiä valokuvia, videoteoksia tai installaatioita sitäkin enemmän. Digitaalisuuden synty on mullistanut käsityksemme valokuvasta ja teoriat muotoutuvat uudestaan uusien näkökulmien valossa. Video tuntuu galleriassa jo arkiselta, sillä niin yleistä on sen näkeminen.

Elokuvaluus ilmenee myös rakennetun kuvan nousukauden myötä. Cindy Shermanista lähtien ja Jeff Wallin myötä se on noussut kukoistukseensa. Nykyvalokuvan supertähtiä ovat digitaalisuutta hyödykseen käyttävät kuvaajat. Jeff Wallin tai Gregory Crewdsonin monimutkaiset valokuvat ovat lukemat-

tomien erillisten kuvien digitaalisia koosteita. Digitaalisuuden mahdollisuuksia käytetään rakennettaessa monumentaalisia, intensiivisiä kuvia, jotka ensinäkemältään muistuttavat todellisista tapahtumista. Tarkemmin katsottuna äärimmäinen yksityiskoh-  
tien tarkkuus ja jokaikisen asian ollessa harkitusti paikoillaan, kuvat näyttävät super-realistisina; ne ovat tapahtumien äärimmäisiä tiivistymiä. Tarkoitan, että digitaalisesti monesta kuvasta rakennettu valokuva ei enää ole vain yksi viipale tila-ai-  
kajakumosta vaan se koostuu monesta viipaleesta, aivan kuten elokuvakin. Monesta erillisestä kuvasta koostettu superkuva on ontologisesti hieman lähempänä elokuvaa kuin esimerkiksi sat-  
tumanvarainen näppäilykuva. Muistivihkooni piirtämä kaavio näyttää ajatuksen tällaisena:



Kuva 10 Habmotelma  
muistikirjastani, 2010





Kuva 11 Jeff Wall: *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)*, 1993

Monet rakennetuista kuvista muistuttavat myös narratiivisuudessaan elokuvasta. Jos katsomme Jeff Wallin kuvaa, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*, se kutsuu katsojaa rakentamaan tarinoita kuvan ympärille. Luulen, että juuri tuo monesta kuvasta koostettu merkityksien tiivistymä luo narratiivisuutta sekä se että kuvattavat näyttelevät kameralle. Kameran läsnäolo ei siis saa kuvasta vahvistusta, kun näyttelemällä viitataan fiktiiviseen hetkeen eikä kuvaustilanteeseen. Wallin yli sadasta kuvasta koostettu valokuva ei tunnu enää jähmettyneeltä viipaleelta. Se lähtee mielessä liikkeelle, sen ympärille muodostuu narraatio.

*"With hindsight, however, we might now say that the extraordinary efflorescence of both photographic theory and practice at the moment of the initiation of postmodernism was something like the last gasp of the medium, the crepuscular glow before nightfall. For the photographic object theorized then has fully succumbed in the last ten years to its digital recoding, and the world of contemporary art seems rather to have moved on, quite literally, to a turn that we would now have to call cinematic rather than photographic."*

George Baker<sup>1</sup>

Digitaalisuuden myötä on valokuva määriteltävä teoreettisesti uudelleen. Toki uudelleenmäärittelytarve on ylipäänsä ajattelussa ja elämässä jatkuvaa, mutta digitaalisuus vaikut-

taa niin syvästi valokuvan olemuksellisuuteen, että sen vaikutus on ja tulee olemaan valtava. Baker väittää esseessään, että nykytaidetta ei enää leimaa valokuvallisuus vaan pikemminkin elokuvallisuus. Käsitukset valokuvan alkuperästä muuttuvat rajusti digitaalisuuden tuomien mahdollisuuksien myötä. Valokuvauksessa vahvana vaikuttava lavastettu kuva on epäilemättä saanut sysäyksen Roland Barthesin ajatuksesta, että elokuvan elokuvamaisuutta voi tarkastella vasta, kun kuva pysäytetään. Pysäytetty kuva antaa meille tarvittavan etäisyyden sekä rauhan sen tarkasteluun.

Valokuva laajenevana käsitteenä, kuten Baker sen kuvailee, sai minut reagoimaan niin, että ryhdyin tutkimaan liikkuvan ja liikkumattoman kuvan mahdollista kohtaamista. Sitä harmaata aluetta missä tämä saattaa tapahtua on hyvin hankala käsittää ja sen tähden se kiehtookin minua. Ajattelen Justine Kurlandin valokuvaa (*The Orchard*, 1998) enkä enää mielessäni osaa erottaa alkuperäistä kuvaa kuvittelemastani tapahtumien ketjusta, jonka kuva on mielikuvituksessani laukaissut. Toisaalta ajattelen Bela Tarrin elokuvaa (*Werckmeister harmóniák*, 2000) ja muistan siitä hyvin tarkasti monia kuvia. Katsoin elokuvan uudestaan ja hämmästyin kuinka tarkasti monet staattiset kohtaukset olivat painuneet mieleeni nimenomaan jähmettyneinä kuvina.

1. Baker, George 2005. s. 120–140.

*"A good film has a lasting power and you start to reconstruct it right after you leave the theater. There are a lot of films that seem to be boring but they are decent films. On the other hand there are films that nail you to your seat and overwhelm you to the point that you forget everything, but you feel cheated later. These are the films that takes you hostage. I absolutely don't like the films in which the filmmakers take their viewers hostage and provoke them. I prefer the films that put their audience to sleep in the theater. I think those films are kind enough to allow you a nice nap and not leave you disturbed when you leave the theater. Some films have made me stay up at night, wake up thinking about them in the morning, and keep on thinking about them for weeks. Those are the kind of films I like."*

Abbas Kiarostami<sup>1</sup>

## 2.2 STAATTINEN ELOKUVA

Pidän Iranilaisen elokuvaohjaajan Abbas Kiarostamin hyvän elokuvan määritelmästä vaikka en hänen kanssaan olekaan täysin samaa mieltä; minusta on kiinnostavaa tulla *huijatuksi* elokuvissa sillä täten elokuvantekijä provosoi katsojaa tuohtumuksen kautta persoonalliseen ajatteluun teatterista poistuessaan. Samaa mieltä Kiarostamin kanssa olen kuitenkin siitä, että elokuvat jotka antavat katsojan kokemukselle kylliksi tilaa, siis ne jotka saattavat vaikuttaa pitkästyttäviltä, ovat niitä jotka jäävät mieleen pitkiksi ajoik-

si. Elokuvat jotka eivät selittele ovat kuin mysteerejä joihin mieli palaa ja joita on mukava ratkoa ajankulukseen vaikka junamatkan aikana.

Kiarostami kuvailee hyväksi elokuvaksi sellaista, jonka aikana voi vaikka ottaa nokoset häiriintymättä. Hyvin hidastempoiset elokuvat ovat tällaisia. Johdannossa kuvailin reaktiota, jonka Mark Lewisin elokuva *Hendon F. C.*, minussa sai aikaan ja tulin siihen tulokseen, että kun elokuva staattisuudessaan ei enää pidäkään katsojan mieltä kiireisenä, katsoja jää ajatuksiin yksin. Täten staattisuudesta tulee myös muistutus kuolevaisuudestamme. Tämä kokemus voi olla katsojalle vaikea varsinkin tänä hektisyyden ja kuvanpaljouden sävyttämänä aikanamme. Toisaalta koen staattisuuden elokuvassa humanina. Silloin, kun kuva hidastuu katsoja on vapaampi sillä rauhallinen elokuva ei yhtälailla kiinnitä mieltä kuin hektinen elokuva. Humaaneimmat elokuvat ovat varmaan niitä joiden aikana voi nukahdella häiriintymättä. Nukahtamisen hetkessä katsoja ottaa itsellensä äärimmäisen vapauden suhteessa elokuvaan.

Silloin, kun elokuva hidastuu, jähmettyy voi kuvaa tarkastella ikään kuin se olisi valokuva. Katsojaa tosin ohjaa kuvan keston epävarmuus; milloin se viedään katseeni ulottumattomiin uuden kuvan viedessä vanhan paikan? Jähmettyneessä elokuvassa on toinenkin minua syvästi liikuttava ominaisuus;

elokuvan kuva hengittää. Béla Tarr'in elokuvissa kuvan hengitys on voimakkaasti aistittavissa. Elokuvassa *Werckmeister harmóniák* näemme sumuisen aukion, jonka keskellä häämötää rikkinäinen, auennut peräkärry, lavalla massiivisen valaan ruho. Kuva nautinnokseni pysyy ja pysyy. Kun katson kuvan reunaa, huomaan hienoisen huojuun. Kamera on kiinnitetty kuvaajaan ja hänen elävä ruumiinsa, hänen hengityksensä välittyy filmille. Näin pieni oivallus saa minut itkemään onnesta. Kuinka sanoinkuvaamattoman kaunis tämä kuva onkaan; se hengittää, se elää, se keskustelee kanssani!



Kuva 12 Béla Tarr: *Werckmeister harmóniák*, 2000

Ehkä staattisuus elokuvissa koskettaa minua sen tähden, että se tempoltaan muistuttaa oikeasta elämästä. Ei kenenkään elämä ole sellaista kuin hektisimmissä Hollywood-elokuvissa. Arjen askareet ovat hidastempoisia, toistuvia, monotonisia, mutta onni piilee siinä että osaa nähdä arjessa pieniä nyansseja ja yksityiskohtia. Tällöin ei tiskaaminenkaan ole koskaan samanlaista. Monotonisten asioiden toistuminen myös kääntää mieleemme itseemme, kuten aikaisemmin olen jo maininnut. Nyanssien huomioiminen omista suhteistaan maailmaan on hyvin tunteikasta! Staattiset elokuvat virittävät minut usein herkkään tilaan, jolloin annan monenlaisten tunteiden vyöryä hyökyaaltojen lailla ylitseni.

1. Dr. Akrami, Jamsheed 1998. *Rare interview with filmmaker Abbas Kiarostami*.

### 3. VALOKUVA ELOKUVASSA

Halu tutkia lopputyössäni liikkuvaa kuvaa juontaa juurensa moniin elokuvaan joita olen tämän prosessin aikana katsonut. Hitaasti etenevissä elokuvissa olen usein havahtunut siihen, että asemani katsojana muuttuu lumoutuneesta hypnotisoituneesta vaikutteidenimijästä kriittiseksi pohtijaksi. Tämä murros katsomistavassa tapahtuu yleensä silloin, kun elokuvan liike hidastuu merkittävästi ja kankaan näkymä alkaa muistuttaa staattisuudessaan valokuvaa. Oivalsin tämän katsoessani Kira Muratovan elokuvaa *Melody For a Street Organ*, jota kuvailin jo alkusanoissakin. Elokuva loppuu kohtaukseen, johon näyttelijät jähmettyvät paikoilleen jolloin elokuvan aika pysäytetään, mutta kokemamme aika kuitenkin kuluu. Kuva pysyi kankaalla pitkään ja minä haukoin henkeäni kun ymmärsin että elokuvissakin meille annetaan joskus mahdollisuus katsoa liikkuvaa kuvaa ikään kuin se olisi valokuva. Täysin samantapaisena elokuvan ja valokuvan katsominen ei ikinä voi olla sillä hentoinen huojuminen tuo staattiseen elokuvaan oman viehättävän tasonsa. Myös elokuvissa ominainen ääniraita vie kokemusta kauemmaksi valokuvallisuudesta.

Valokuvallisuus ilmenee elokuvissa monella tavalla. Hitaus ja staattisuus ovat keinoja häivyttää useille elokuville ominainen viihdyttävyyden. Silloin, kun elokuva muuttuu hitautessaan

runolliseksi se antaa katsojan persoonalle tilaa peilautua tarjottuihin näkymiin sillä staattisuudessaan elokuva ei vie meiltä hengästyttävällä tahdilla näkymiä pois vaan tarjoaa meille aikaa syventyä hitaasti soljuvaan tapahtumaan (vai pitäisikö sanoa anti-tapahtumaan). Tarkoitin siis sitä, että hyvin tehdyt nopeatempoiset elokuvat hypnotisoivat minut ja kietovat pauloihinsa niin, että niitä katsoessa en samalla ehdi pohtia minulle tarjottua vaan havahdun näytöksen päätteeksi siihen mitä tuli nähtyä. Nopeatempoisissa elokuvissa minusta tuntuu usein siltä, että unohdun, että ruumistani ei ole. Hitaat elokuvat antavat minulle mahdollisuuden simultaaniin ajatteluun. Toistan tässä ajatuksen siitä, että kun valkokankaan tapahtumat eivät enää viihdytä minua käännyn ajatuksineni itseäni. Jotkin piinaavan hitaasti avautuvat kohtaukset saattavat minut korostetun tietoiseksi ruumiistani, tunnistan janon karheuden kurkussani tai tunnen pehmeän istuimen upottavan painoni alla. Monet kutsuisivat tätä tylsistymiseksi, minä en. Olen koukussa staattisuuteen elokuvissa ja kuinka se *epäviihdyttävyydessään* laittaa minut ajattelemaan ja tuntemaan mitä odottamattomimpia asioita.

### 3.1 LA JETÉE

*La Jetée* on Chris Markerin lyhytelokuva vuodelta 1962 (julkaistu vuonna 1964). Elokuva on ainutlaatuinen siinä mielessä, että se on koostettu valokuvista. Mustavalkoiset valokuvat on koottu elokuvalle ominaisin keinoin jatkumoksi, mutta elokuville ominaisin elementti, liike, on poistettu. Ääniraidalla on kertojanaäni vahvasti läsnä. Valokuvilla, äänillä ja elokuvalle ominaisten leikkausmenetelmien avulla on rakennettu elokuva, joka ravistelee käsityksiämme elokuvan ja valokuvan olemuksellisuudesta. Täten *La Jetée* uhmaa sekä valokuvan että elokuvan totuttuja käytäntöjä. Tämä uhma vapauttaa elokuvan kuvan sen ontologisia sitoumuksista ja paljastaa kuvan voiman herättää keskustelua vakiintuneista tavoistamme käsittää elokuvan ja valokuvan olemuksellisuus.

*La Jetée* samanaikaisesti sekä problematisoi että vahvistaa kuvan valokuvankaltaisuutta. Problematisoi siten että valokuvien esitys on sidottu aikajanelle elokuvallisin keinoin (ääniraita, elokuvista tutut kuvakoot ja sommittelu sekä kamera-ajot kuvaan ja kuvasta jne.) ja vahvistaa siten että valokuvan jähmettyneisyys korostuu, kun se tuodaan omasta kontekstistaan outoon ympäristöön. Kaiken kaikkiaan *La Jetée* nousee vahvaksi esitykseksi siitä kuinka elokuvalle ja valokuvalle määritellyt ontologiset viitekehykset ovat liian ahtaita.

Oletukset valokuvan läheisestä suhteesta kuolemaan ja elokuva, liikkeen lisäämisen myötä, elämän ja nykyhetken representaationa ovat tässä elokuvassa häilyviä.

*"La Jetée's photographs-as-film incorporate both the flow of time as a present which always passes (cinema), as well as a past which is being preserved (photograph)."*

Uriel Orlow<sup>1</sup>

*La Jetée*n valokuvat riisuvat elokuvan siitä mikä itsenäisti sen valokuvasta eli liikkeestä. Valokuvat muistuttavat elokuvalle, että se ei ole kykeneväinen esittämään oikeaa ajankulua sillä aika ei ole jaettavissa mutta elokuva jaetaan 24 kuvaan sekunnissa. *La Jetée* ehdottaa toisenlaisen aikakäsityksen. Elokuvan ja valokuvan konventioiden sekoittuessa *La Jetée*n kuvat sijoittuvat samanaikaisesti nykyhetkeen ja menneisyyteen. Yksittäisinä kuvina ne taipuvat valokuvan käsityksiin menneestä, kuolevaisuudesta jne. mutta kun valokuvia kehystävät elokuvalliset leikkausmenetelmät, niin ne luovatkin, elokuvan tavoin, illuusion nykyhetkestä. *La Jetée*n kuvat tarjoillaan meille, kuten elokuvakin. Meillä ei ole päätäntävaltaa siitä kauan haluamme katsoa kyseistä valokuvaa, mutta silloin kun se tarjoillaan meille voimme päättää sen mitä kohtia kuvasta haluamme katsoa ja missä järjestyksessä. Yleisön rooli monipuolistuu.



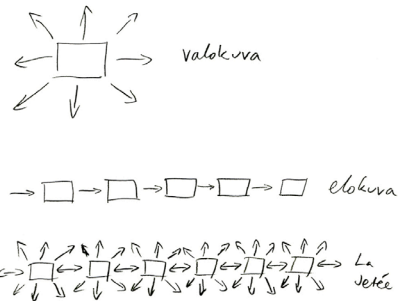
Kuva 13 Chris Marker: *La Jetée*, 1962



*"It is not so, that the past throws its light onto the present, or the present its light onto the past, but the image is that in which the past coincides with the now and in a flash becomes a constellation. In other words: the image is dialectics at a standstill."*

Walter Benjamin<sup>2</sup>

Uriel Orlow kirjoittaa esseessään Walter Benjaminin 'dialektisesta kuvasta'. Toisin sanoen La Jetée ei tarjoa yhteen-  
vetoa valokuvan ja elokuvan väliseen keskusteluun vaan se  
pikemminkin purkaa vastakkainasettelua ja pysäyttää aiem-  
man keskustelun. Näin ollen *La Jetée* näyttää ajan itsenäise-  
nä välineihinsä nähden ja ehdottaa uudenlaisia aikakäsityksiä.  
Merkitykset eivät niinkään muodostu kuvissa vaan pikem-  
minkin niiden välisissä suhteissa. Löysin muistikirjastani piir-  
tämiäni kaavioita elokuvan, valokuvan ja La Jetéen kuvien  
mekanismeista. Ne näyttävät tältä:



Kuva 14 Hämmötelma  
muistikirjastani, 2010

*"The photograph-as-cinema encompasses all times at once, an image proclaiming this was, is and will be at the same time."*

Uriel Orlow<sup>3</sup>

1. Orlow, Uriel 2007. s.182.

2. Benjamin, Walter 2007. s. 182.

3. Orlow, Uriel 2007. s. 181.



Kuva 15 Oscar Gustave Rejlander: *The Two Ways of Life*, 1857

### 3.2 TABLEAU VIVANT

Tableau Vivant (tai usein myös pelkkä Tableau) on termi jota on alunperin käytetty kuvaamaan mahdollisimman todenmu-  
kaista representaatiota jostakin tapahtumasta, jonka aikana  
ryhmä ihmisiä viipyy hiljaisessa, jähmettyneessä muodostel-  
massa. Tableau Vivant on ranskaa ja suomeksi se tarkoittaa,  
sanasta sanaan käännettynä, elävää taulua. Täsmällisempi ni-  
mitys ilmiölle on elävä kuva, jota aion myös tässä tekstissä  
käyttää välttääkseni toistuvien vieraskielisten sanojen raskau-  
den.

Ensimmäiset elävät kuvat juontavat tiedettävästi keskiajan  
liturgisiin draamoihin jolloin, erikoistapauksissa, messuja  
korostettiin lyhyillä dramaattisilla kohtauksilla. Tuolloin ne  
olivat yleistä viihdettä muun muassa kuninkaallisissa häis-  
sä, ja kruunajaisissa. Ennen radiota, elokuvia tai televisiota  
elävät kuvat olivat suosittu ajanviete sekä amatöörien olo-  
huoneissa että ammattilaisten teattereissa. Gravyyrien ai-  
kaan, ennen värikuvia, yleistä oli muodostaa muun muassa  
kuuluisien maalausten tai veistosten toisintoja. Valokuvan  
syntyaikoina, valotusaikojen ollessa vielä hyvin pitkiä, muoto-  
kuvaustilanteiden performatiivinen luonne muistutti elävis-  
tä kuvista. Valokuvaajien, kuten Oscar Gustave Rejlanderin ja  
Julia Margaret Cameronin työt ovatkin varhaisimpia Tableau

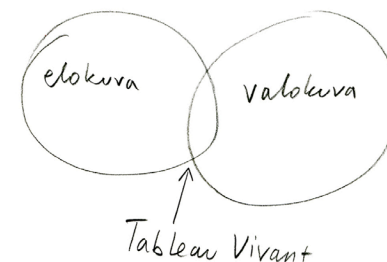


Vivant-kuvia. Rejlander on kuuluisa etenkin valokuvastaan *The Two Ways of Life* vuodelta 1857. Kuva on koottu 32 erillisestä kuvasta, se on näin ollen yksi varhaisimmista ja taidokkaimmista kuvamontaaseista. Nykyvalokuvauksessa sellaisia kuvia, jotka ovat alusta loppuun tarkasti lavastettuja ja näyteltyjä kutsutaan Tableau-kuviksi. Kuuluisimpia esimerkkejä on Jeff Wall, jonka töissä toistuvana teemana on vanhojen taidehistoriallisten kontekstien uudelleentulkitseminen monummentaalien, muinaisten mestarien maalauksista ammentavien, valokuvamontaasien myötä. Muita tunnettuja Tableau-kuvaajia ovat muun muassa Philip Lorca DiCorcia, Gregory Crewdson (joka tarvitsee yhden kuvan tekemiseen pienen elokuvaproduktion verran väkeä, välineitä sekä rahaa), Justine Kurland ja Tom Hunter. Tableau-kuvaajien työskentelytapakin muistuttaa entisaikojen maalareista; ennen kuvaamista luonnostellaan, kuvia otetaan usein monta raskaalla hitaalla kalustolla ja lopputuloksena on yksi kuva.

Näin keväällä 2009 Tukholman kansallismuseossa suuren Pre-Rafaeliittien retrospektiivin ja vaikutuin syvästi. Näyttely oli kiinnostavasti rakennettu, sillä yli 150-vuotiaiden maalausten viereen oltiin ripustettu Tom Hunterin uusia valokuvia. Oli hienoa nähdä rinnastettuna John Everett Millais'n *Ophelia*<sup>1</sup> ja Hunterin moderni *Ophelia*<sup>2</sup>. Niihin ai-

koihin olin hyvin kiinnostunut maalaustaiteen, erityisesti Pre-Rafaeliittien, vaikutuksesta nykyvalokuvaukseen ja olinkin suunnitellut tutkivani aihetta opinnäytetyöksi asti. Erityisesti olin kiinnostunut käsitteestä Tableau Vivant jota halusin tutkia maalaus- ja valokuvataiteen kautta. Elokuvateatterissa, elävän Tableau Vivant-muodostelman hauraan huojunnan myötä koettu liikutus sai minut kuitenkin muuttamaan ajatusteni suuntaa ja maalaustaide jäi sivuun; päädyin kirjoittamaan elokuvista ja kuvaamaan, mahtipontisten palkkikameralla kuvattujen Tableau-kuvien sijaan, pienellä käsikameralla videokuvaa.

Kuvailin aluksi kuinka Kira Muratovan elokuva *Melody for a Street-organ* loppuu Tableau Vivant-muodostelmaan. Voisin väittää, että juuri tuo kohta on sysännyt koko opinnäytetyöni liikkeelle ja jäsentänyt sitä. Tableau Vivant ilmiönä vahvistaa ydinajatustani siitä, että on olemassa jokin käsitteellinen alue missä elokuva ja valokuva mahdollisesti hipaisisivat toisiaan. Visuaalisesti käsitän sen näin:



Kuva 16 Habmotelma  
muistikirjastani, 2010

Tableau Vivant on kuin valokuvan ja elokuvan risteytys; se sisältää elokuvalla ominaisen liikkeen mutta siltä puuttuu oma ajallinen kesto. Toki esitettynä Tableau Vivant kestää aina tietyn hetken mutta sen tapahtuma on jähmettynyt, joten sillä itsellään ei ole kestoja, kuten ei valokuvallakaan. Olen pohjennut pitkään tätä ilmiötä, katsellut sitä ja nauttinut siitä eri yhteyksissä, mutta edelleen minusta tuntuu siltä, että sitä on mahdotonta määrittää. Ilmiön olemuksellisuuden selvittäminen on kuin pitäisi liukasta saippuaa käsissään; en saa siitä otetta.

1. Millais, John Everett, *Ophelia*, 1851–1852, öljy kankaalle, 76.2 cm x 111.8 cm, Tate Britain, Lontoo.

2. Tom Hunter, *The Way Home* sarjasta Life and Death in Hackney, 2000, cibachrome print.

*"The cinema's darkness seems very necessary for the full encounter between film and filmgoer: we lose our bodies and our minds take over, working alone, locked to the film-world."*

Daniel Frampton<sup>1</sup>

#### 4. MIETTELIÄS KATSOJA

Kuvailin aluksi Kira Muratovan elokuvan<sup>2</sup> loppukohtausta jossa näyttelijät jähmettyvät paikoilleen. Yhtäkkiä ymmärsin, että minulle on nyt annettu mahdollisuus katsoa tätä elokuvaa ja sen nimenomaisen kohtausten yksityiskohtia ja vivahteita aivan kuin katsoisin valokuvaa. Katse ehtii kiertää rajatussa näkymässä, huomaa valoläiskän peiton kulmassa tai miehen käsineen värin ja koukistuneet sormet. Seuraavaksi iloitsin siitä, että olin ruvennut ajattelemaan näitä asioita samalla, kunokuva tapahtui edessäni. En siis ollut totuttuun tapaan antanut ruudun hypnotisoida minua turtuneen vastaanottavaan tilaan. Ymmärsin viimeistään silloin, että täydellistä oman itsensä unohtamista nautinnollisempaa onkin oman itsensä ajatustensa tiedostaminen elokuvateatterin pimeydessä.

*"Se oli hyväokuva, koska ei tarvinnut miettiä mitään."*<sup>3</sup>

Nuorempana kävin elokuvissa rentoutuakseni, nautin elokuvista jotka viihdyttivät minua. En ajatellut näkemääni sen

kummemmin, olin vain onnellinen siitä, että sain unohtaa itseni hetkeksi. Oli hyvä saada irtautua monotonisista arjen rutiineista. Nykyään katson elokuvia harvemmin edellämäinitulla tavalla sillä koen nautinnollisemmaksi sen, että ne saavat minut ajattelemaan. Äärimmäisen ihania ovat ne hetket, kun huomaa pohtivani elokuvaa samanaikaisesti, kun se heijastuu eteeni valkokankaalle! Tätä tapahtuu erityisesti silloin, kun katson hidastempoisia elokuvia tai elokuvia jotka eivät alistu konventionaaliisiin tapoihin esittää asioita. Kaupallisia elokuvia on turvallista katsoa sillä ne useimmiten perustuvat samanlaisille rakenteille ja olettamuksille, ne eivät siis pääse yllättämään katsojaa eikä hänen täten tarvitse pelätä joutuvansa odottamattomien tuntemusten valtaan.

*"As soon as you stop the film, you begin to find time to add to the image. You start to reflect differently on film, on cinema. You are led towards the photogram – which is itself a step further in the direction of the photograph."*

Raymond Bellour<sup>4</sup>

1. Frampton, Daniel 2006. s. 2.

2. *Мелодия для шарманки* (Melody for a Street-organ) 2009, ohjaus: Kira Muratova.

3. Ote kuulemastani keskustelusta elokuvateatteri Orionissa Helsingissä, kesäkuussa 2010.

4. Bellour, Raymond 2007. s. 123.



Kuva 17 Béla Tarr: *Werckmeister harmóniák*, 2000

#### 4.1 ELOKUVA ILLUUSIO, VALOKUVA HALLUSINAATIO?

Béla Tarrin elokuvassa *Werckmeister Harmóniák*<sup>1</sup> unkarilaiseen pikkukaupunkiin saapuu eräänlainen sirkus. Traktoriin kiinnitetyssä jättimäisessä peräkärryssä on vetonaulana täytetty valas. Valaan takana lymyyä *Prinssi*, yksi elokuvan tärkeimmistä hahmoista. *Prinssi* on elokuvassa läsnä kaupunkilaisten puheissa, hahmoa ei kertaakaan näytetä katsojille, kuulemme ainoastaan hänen äänensä ja näemme hänen varjonsa yhdessä kohtauksessa. Uskallan väittää, että viimeistään *Prinssin* pu-

hekohtauksessa minä ryhdyin hallusinoimaan. Sain elokuvan aikana Prinssistä jatkuvasti vihjeitä, kuulin hänestä huhpuheita, mutta en ikinä nähnyt häntä. Tottakai silloin ryhdyin kuvittelemaan ja mielikuvitukseni ryhtyi lisäämään elokuvaan.

Elokuva ei ainoastaan muistuta valokuvasta liikkeen hidastuessa mutta myös silloin, kun se jättää näyttämättä. Silloin illuusio muuttuu hallusinaatioksi, katsojalla on mahdollisuus lisätä kuvaan. Kun elokuva jättää näyttämättä, se tavallaan alkaa muistuttaa valokuvasta muistuttamalla meitä siitä, että tämän elokuvan ulkopuolelle on jäänyt paljon asioita mitä me emme koskaan pääse näkemään, asioita joita voimme ainoastaan kuvitella. Näyttämättä jättäminen ja hidastuminen elokuvissa riitelee Roland Barthesin väittämän kanssa, että elokuva olisi illuusio ja valokuva hallusinaatio.

1. *Werckmeister Harmóniák* (Werckmeister Harmonies) 2000, ohjaus: Béla Tarr.

## 5. VANDAN HUONEESSA

Viime aikojen voimakkaimpia elokuvakokemuksiani oli Sodankylän elokuvajuhlilla näkemäni Pedro Costan *In Vanda's Room*<sup>1</sup>. Kolmetuntisen elokuvansa Costa kuvasi yksin pienellä digitaalisella kalustolla Fontainhasin slummialueella Lissabonissa. Elokuva seuraa heroiniriippuvaisen Vanda Duarten ja naapuruston ihmisten arkea viipyilevästi, mutta samanaikaisesti kotien ulkopuolella viranomaiset hajottavat korttelia (Fontainhasia ei enää ole olemassa, sen asukkaat on sijoitettu tornitaloihin). Fontainhasin asukkaat elävät yhteiskunnan reunamilla, heidät suljetaan pois näkyviltä, mutta Costa tuo heidät esille. Yleisö harveni tasaisena virtana koko näytöksen ajan. Valojen sytyttyä huomasi reilusti yli puolen poistuneen salista. Muistan elokuvaa katsoessani pohtineeni sitä mikä tekee näiden ihmisten kohtaamisesta niin vaikeata, että katsoja ei kestä katsoa? Toisaalta yllätin itsenikin läpitunkevien tunteiden keskeltä: itkin ahdistuneena, jännitin lihaksiani kouristuksenomaisesti, tunsin kuvotusta ja kylmää hikeä. Samalla reagoin tuntemuksiini ja analysoin niitä sekä muiden katsojien reaktioita. Katselin välillä pimeässä muiden ihmisten ilmeitä. Ehdin tehdä kaiken tämän sillä elokuva antoi minulle mahdollisuuden, se antoi minulle tilaa tehdä niin. Yhtäkään kohtausta ei kuvattu käsivaralla, saimme siis kat-



Kuva 18 Pedro Costa: *No Quarto da Vanda*, 2000

sottavaksemme rajattuja kuvia joiden sisällä tapahtuu useimmiten hyvin pienieleisiä ja toistuvia asioita, arkiaskareita, heroiininpoltoa, tavaroita pöydällä. Elokuva näyttää rehellisesti heroiiniriippuvaisen arkea niin, että se ympäröi, tunkeutuu katsojaan ja se on paikka minne harva meistä haluaa mennä. Hidas rytmi aiheuttaa oudon tunnelman. Toisaalta se etäännyttää katsojan kääntymään epäviihdyttävyydessään itseensä, mutta toisaalta se ei etäännytä samalla tavalla kuin nopeatemppoinen leikkaus sillä se on lähempänä todellisen elämän tahtia;

aivan kuin olisin juuri viettänyt kolme tuntia Vandan huoneessa. Se, että joudun kääntymään itseeni, omiin ajatuksiini heroiiniriippuvaisen seurassa, hänen huoneessaan on kokemuksena vaikea. Tämän takia luulen, että yleisö kaikkosi näytöksestä. Minä olin tavallaan onnellinen kaikista tuntemuksista joita elokuva minussa herätti, sillä ne laukaisivat mielessäni ajatusten ketjun. Osa niistä ajatuksista ovat tässäkin tekstissä luettavissa.

Pedro Costan mukaan elokuvan tärkein tehtävä on ilmaista se, että jokin ei ole hyvin.<sup>2</sup> Väitän, että yksi taiteen tärkeimmistä tarkoituksista on horjuttaa katsojaa. Ihmiselle ei tee hyvää jos hänellä on jatkuvasti mukava olla. Tarkoitin, että jos taiteen avulla pystymme asettumaan oman mukavuusalueemme ulkopuolelle ja sen seurauksena joudumme kyseenalaistamaan sekä muotoilemaan uusia joitain totuttuja ajatusmalleja, niin silloin on synnytetty jotain tärkeää: ajattelua. Koen elämän mielekkääksi jos osallistun aktiivisesti siihen horjumiseen minkä se minulle tarjoaa. Tunnen olevani jatkuvassa liikkeessä, haluan kyseenalaistaa ajatteluni varsinkin jos huomaa, että olen totunut johonkin tietynlaiseen näkökulmaan. Toivon, että teokseni *Elävät kuvat* aiheuttaisi katsojassa jonkinlaisen reaktion tai oivalluksen aivan kuten minullekin kävi katsellessani Mark Lewisin videoteosta Torontossa<sup>3</sup>.



*Kuva 19 Mark Lewisin installaatio Kunsthalle Bernissä, 2002*

1. *No Quarto da Vanda* (In Vanda's Room) 2000, ohjaus: Pedro Costa.
2. Costa, Pedro 2004. *A Closed Door That Leaves Us Guessing*.
3. *Hendon F. C.* , 2009, ohjaus: Mark Lewis.

## LÄHTEET

### KIRJALLISUUS

- BAKER, GEORGE: *Photography's Expanded Field* (OCTOBER 114, Fall 2005, pp. 120–140).
- BARTHES, ROLAND: *Valoisa huone* (Alkuteos La chambre claire 1980, Kansankulttuuri Oy, 1985).
- BELLOUR, RAYMOND: *The Pensive Spectator*, Company, David (toim.): The Cinematic - Documents of Contemporary Art (co-published by Whitechapel and The MIT Press, 2007).
- CAMPANY, DAVID (toim.): *Photography and Cinema - Exposures* (Reaktion Books Ltd, 2008).
- COSTA, PEDRO: *A Closed Door That Leaves Us Guessing* (Sendai Mediatheque, 2004, [http://www.rouge.com.au/10/costa\\_seminar.html](http://www.rouge.com.au/10/costa_seminar.html), tarkistettu 18.11.2010).
- DELEUZE, GILLES: *The Brain is the Screen, An interview with Gilles Deleuze*, Company, David (toim.): The Cinematic - Documents of Contemporary Art (co-published by Whitechapel and The MIT Press, 2007).
- FRAMPTON, DANIEL: *Filmosophy* (Wallflower Press, 2006).
- KONRÁD, GYÖRGY: *Pidot puutarhassa* (Alkuteos Agenda, 1. Kerti mulatság, 1989, Keltainen kirjasto, Tammi, 1993).
- MULVEY, LAURA: *Death 24x a Second* (Reaktion Books Ltd, 2006).
- MULVEY, LAURA: *Stillness in the Moving Image: Ways of Visualizing Time and Its Passing*, Company, David (toim.): The Cinematic - Documents of Contemporary Art (co-published by Whitechapel and The MIT Press, 2007).

- ORLOW, URIEL: *Photography as Cinema: La Jetée and the Redemptive Powers of the Image*, Company, David (toim.): The Cinematic - Documents of Contemporary Art (co-published by Whitechapel and The MIT Press, 2007).

### ELOKUVAT

- DR. AKRAMI, JAMSHEED: *Rare interview with filmmaker Abbas Kiarostami*, (Kiarostamin elokuvan Taste of Cherry DVD-julkaisu, Criterion collection, 1998).
- COSTA, PEDRO: *No Quarto da Vanda*, (In Vanda's Room, Portugali, 179 min., 2000).
- KIAROSTAMI, ABBAS: *ساليک م غط*, *Ta'm-e gīlās*, (Taste of Cherry, Iran, 95 min., 1997).
- LAMORISSE, ALBERT: *Le Ballon rouge*, (The Red Balloon, Ranska, 34 min., 1956).
- LEWIS, MARK: *Hendon F. C.*, (Kanada, 5 min. 48 s., 2009).
- MARKER, CHRIS: *La Jetée*, (The Jetty tai The Pier, Ranska, 28 min., 1962).
- MÉLIÈS, GEORGES: *Les quatre cent farces du diable*, (The Merry Frolics of Satan, Ranska, 16 min., 1906).
- MURATOVA, KIRA: *Мелодия для шарманки*, (Melody for a Street-organ, Ukraina, 153 min., 2009).
- RÜF, EMILIA: *Elävät kuvat*, (Motion Pictures, Suomi, 2x 4 min. 15 s., 2010).
- TARR, BÉLA: *Werckmeister harmóniák*, (Werckmeister Harmonies, Unkari, 145 min., 2000).



#### KUVAT

- Kuva 1 Albert Lamorissen elokuvasta *Le Ballon Rouge*, 1956  
(<http://www.commeaucinema.com/photos/le-ballon-rouge-et-crin-blanc,82023-image-1>, tarkistettu 19.11.2010).
- Kuva 2 Mark Lewisin elokuvasta *Hendon F. C.*, 2009  
(Film still courtesy and copyright the artist).
- Kuva 3 Gregory Crewdsonin sarjasta *Production Stills*, 2007  
(<http://artshopper.wordpress.com/2010/01/08/gabriele-di-matteo-gregory-crewdson/>, tarkistettu 19.11.2010).
- Kuva 4 Georges Mélièksen elokuvasta *Les quatre cent farces du diable*, 1906 (<http://www.toutlecine.com/images/film/0010/00103595-les-quatre-cents-farces-du-diable.html>, tarkistettu 19.11.2010).
- Kuvat 5-8 Stillikuvia videoteoksestani *Elävät kuvat*, 2010.
- Kuva 9 Elokuvateatteri, 1921  
(<http://www.paragonragtime.com/zorroDVD.html>, tarkistettu 19.11.2010).
- Kuva 10 Piirros muistikirjastani, 2010.
- Kuva 11 Jeff Wallin valokuva *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)*, 1993 (<http://www.flickr.com/photos/sokrefi/430301626/>, tarkistettu 19.11.2010).
- Kuva 12 Béla Tarrin elokuvasta *Werckmeister harmóniák*, 2000  
(<http://etheriel.wordpress.com/2010/02/10/the-nightmare-of-werckmeister-harmonies/>, tarkistettu 19.11.2010).
- Kuva 13 Piirros muistikirjastani, 2010.
- Kuva 14 Valokuvia Chris Markerin elokuvasta *La Jetée*, 1962  
(<http://www.facsimilemagazine.com/2007/02/index.html>, tarkistettu 19.11.2010).
- Kuva 15 Oscar Gustave Rejlanderin valokuva *The Two Ways of Life*, 1857  
([http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar-gustave-rejlander\\_two\\_ways\\_of\\_life.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life.jpg), tarkistettu 19.11.2010).

Kuva 16 Piirros muistikirjastani, 2010.

Kuva 17 Béla Tarrin elokuvasta *Werckmeister harmóniák*, 2000  
(<http://ktismatics.wordpress.com/2008/11/17/werckmeister-harmonies-by-tarr-2001/>, tarkistettu 19.11.2010).

Kuva 18 Pedro Costan elokuvasta *No Quarto da Vanda*, 2000  
(<http://vejasp.abril.com.br/cinema/o-cinema-de-pedro-costa/fotos>, tarkistettu 19.11.2010).

Kuva 19 Mark Lewisin installaatio Kunsthalle Bernissä, 2002  
(Image courtesy and copyright the artist).

#### KIITOS

Saana, äiti, papa, Anne, Emilia, Pietsu, Työhuone,  
elokuvateatteri Orion, Sodankylä ja Monsieur de Sainte-Colombe